

Chopin

The Complete Etudes

UT 50205



肖邦 练习曲全集

练习曲Op.10、Op.25以及三首新增的练习曲

Badura-Skoda

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50205

弗雷德里克·肖邦
Frédéric Chopin

钢琴练习曲全集 Sämtliche Etüden

练习曲Op.10、Op.25以及三首新增的练习曲

Etudes Op. 10 & Op. 25, Trois Nouvelles Etudes

保罗·巴杜拉-斯柯达根据作曲家手稿、手抄谱和初版编辑并编订指法

Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions
and provided with fingering by Paul Badura-Skoda

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

肖邦练习曲全集 / (波) 肖邦著 ; 李曦微译. — 上海 : 上海教育出版社, 2015. 9
ISBN 978-7-5444-6619-6

I. ①肖… II. ①肖… ②李… III. ①钢琴曲—练习曲—波兰—选集 IV. ①J657.411

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第228665号



出品人 范慧英
责任编辑 梁丽红
封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

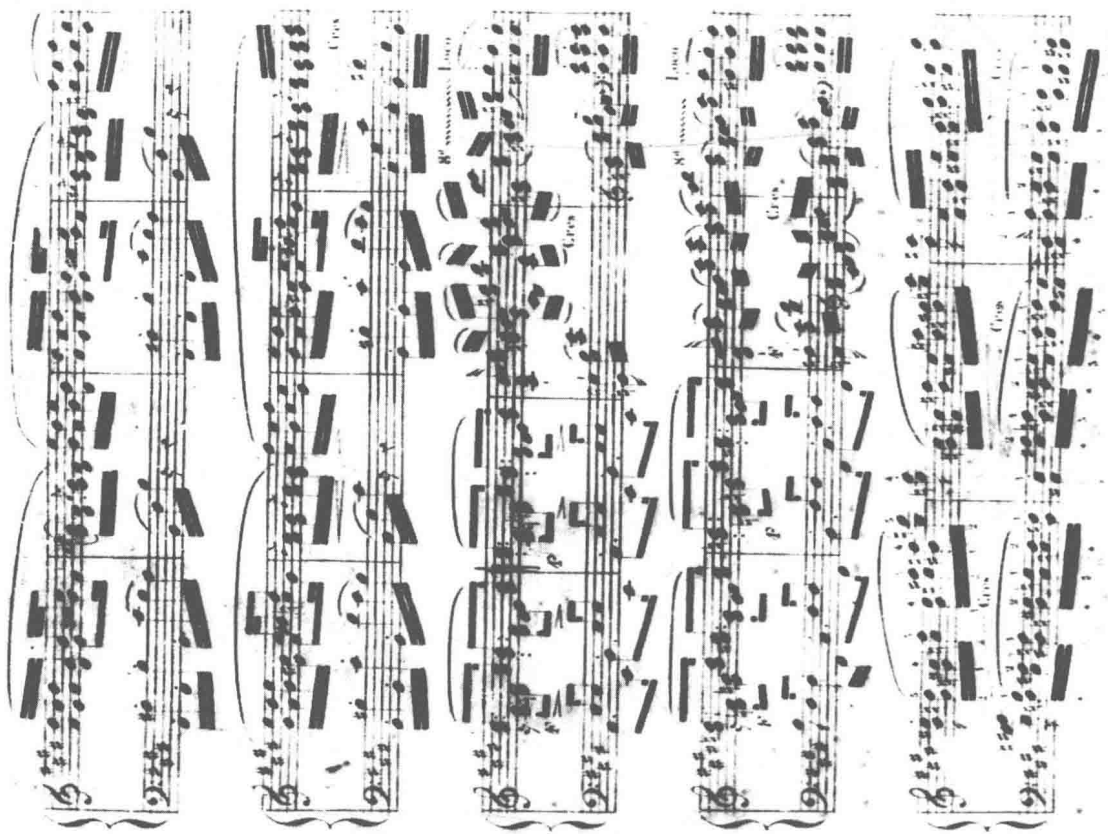
F. Chopin
Sämtliche Etüden
© 1973, 2005 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
肖邦练习曲全集

肖邦练习曲全集

保罗·巴杜拉-斯柯达 编订
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960 × 640 1/8 印张18.5
版次 2015年12月第1版
印次 2015年12月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-6619-6/J.0443
定价 58.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



Opus 10 No. 3

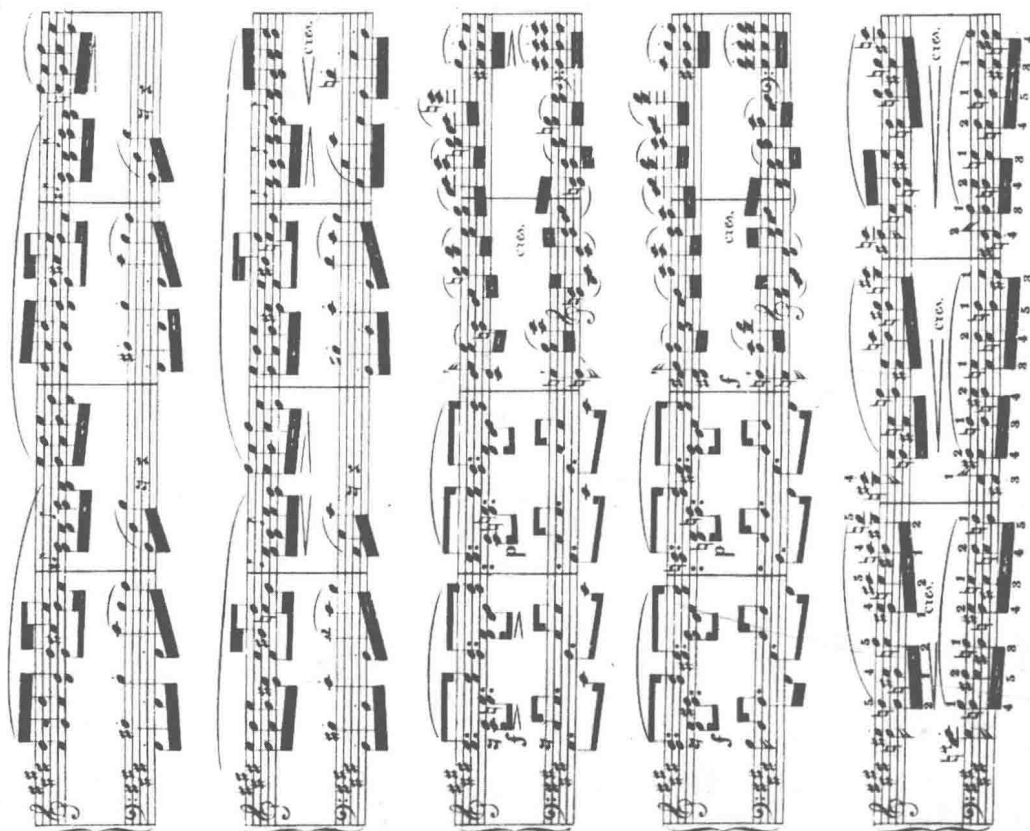
Opus 10 No. 3

在法国初版的第二页（亨利·勒蒙纳，巴黎），其中有肖邦在欧米拉-迪布瓦的乐谱上添加的修改内容（国家图书馆，巴黎）

Opus 10 No. 3

2. Seite der französischen Originalausgabe (Henry Lemoine, Paris) mit Eintragungen Chopins im Exemplar O'Meara-Dubois
2nd page of the original French edition (Henry Lemoine, Paris) with Chopin's entries in the copy of O'Meara-Dubois

(Bibliothèque Nationale, Paris)



Opus 10 No. 3

Opus 10 No. 3

德国初版的第二页
（“新封面版”，F. 费斯特纳，莱比锡）

Opus 10 No. 3

2. Seite der deutschen Originalausgabe
2nd page of the original German edition
(Titelaufgabe, F. Kistner, Leipzig)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有意义的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前言

肖邦作品原始版的编辑面临的不仅仅是通常的棘手问题,因为肖邦习惯于不停地修改自己的作品,甚至在出版以后,还继续做某些细节的改动。所以,编辑肖邦作品“原始版”的主要难题就在于,它实际上并非只有一种原始版,而是有至少两种,有时甚至有三四种不同的版本,它们具有同等的价值。迄今为止大多数的原始版都有缺陷,原因就在于原始资料的可靠性。这些版本或者只偏重单一的资料,或者更常见的是——将数种不同版本混合印刷出来,然而出版物中并没有为读者或者演奏者指明某种读谱来源于哪一种原始资料。我们的版本第一次尝试提供同等可靠的变体(确认其来源),在乐谱中将它们并列印刷出来¹。只有这样处理肖邦的文本才是恰当的。在“编辑的报告”或者“版本评注”中摒弃这类不同的读谱(常常是十分重要的),无异于贬低它们的文本价值。不过,认定在时间上最后出现的版本在某种程度上就是最终的版本样式,是否符合逻辑?这个问题尽管完全合乎情理,然而涉及到肖邦的作品时,答案应该是否定的。在这方面,重要的是应该关注可以根据传记和原始资料所重构的肖邦的创作方法。一首作品的基本轮廓通常在最初的草稿中就已确立。令人惊讶的是肖邦写下自己的乐思时的精确性,直到创作的后期,他都十分严格地保持了自己的基本构思。他的不断加工,仅限于重要的结构联结处,或者织体结构有问题的片段(例如由于初稿中出现了平行五度或者平行八度),以及一些和声过分大胆的段落。所以,变体一般在一首乐曲中只涉及到少数,然而却是重要的地方。这样一来,每一种不同的原始版本都包含其他原始资料中没有的变体和修改。肖邦偶尔也为同一首作品准备不同的手稿。

根据当时与出版商的有效约定,肖邦的很多作品几乎同时在莱比锡和巴黎出版。大多数为德国初版准备的抄本都极其细致(有很多是肖邦的朋友和

学生朱利安·丰塔纳抄写的),肖邦在其中非常精确地修改了许多力度、踏板、临时变化音和装饰音。正如在练习曲 Op.25 中一些曲子的情况,一方面,这种修改过的手抄稿被送到德国出版商作为制版稿。另一方面,肖邦提供了自己的手抄稿(Op.25 的手抄稿已佚失)作为法国初版的资料。奇怪的是,肖邦没有将在德国版中的很多改进放在法国版中。举一个例子,就是 Op.25 第九首^bG 大调练习曲的第 37-38 小节,此处肖邦在为德国出版商准备的稿子中做了修改,但是却又允许(可能是疏忽了)法国版使用未经修改的版本。不过他也为法国版做了一些在德国版中没有的改动,例如 Op.25 第一首^bA 大调练习曲第 21 小节,这里,法国版有新的低音旋律线,显然因为肖邦想避免第 20-21 小节上方声部与低音声部之间的(并不令人感到很不适)“舒伯特”平行八度。

练习曲 Op.10 的文本情况有所不同。其中,练习曲第 1-11 首的德国初版与法国初版在谱表和音符的分布方面完全一致。由于法国初版在某些细节上更严格地依据作曲家手稿(其中包括保留了肖邦的记谱错误),所以可以肯定,法国版的一份校样或者是一本早期出版的乐谱被作为德国初版的资料。两个版本中数量可观的小差别主要是临时记号,这可以解释为源于德国出版商的审稿员超群的智力,或者是肖邦本人的修改。虽然我们可以估计前者的可能性更大,不过也不能无视某些特殊的情况,例如练习曲 Op.10 第三首,在德国版的第 34-35 小节与后来肖邦在他的学生欧米拉小姐(日后的杜波依斯夫人)的法国版乐谱上所做的修改完全一致,法国版的同一片段出现在第 30-31 小节。在我们的版本中,像这类肖邦亲笔在其学生的乐谱上所添加的修改内容,用圆括号标出(如果它们没有被特别提及)。除了杜波依斯的谱子,还有肖邦在他的学生简·斯特林的谱子上加的标记,这些都包括在 E. 甘契编辑的牛津版中(原稿已佚失)。然而令人遗憾的是,这个版本也未能避免印刷和其他的错误。那些上课时在学生的乐谱上所做的改动,是否就是最终样式,很可能是仁者见仁,智者见智。所涉及到的这类改动常常是

1. 为了准备练习曲 Op.10 第二首这个版本的乐谱,我们首次使用了一个不同的手稿,因此,这首练习曲的乐谱是首次出版的。

真正的提高(例如练习曲 Op.10 第 11 首第 46 小节),不过也有一些可能是一时心血来潮的结果。在所谓的“新封面版”(有新封面页的再版)和用新制版的法国版与德国版中,肖邦作品的版本编辑所遇到的问题更复杂。它们直到 19 世纪后期才印制,用同一出版者编号,封面的小插图也几乎一样。许多所谓的第一版实际上是新制版,它们直到肖邦去世后才出版——只不过它们是更多错误的来源。甚至就连帕德雷夫斯基版本,虽然在大多数方面极其准确,但也无法避免此类误判。

肖邦的练习曲不但存在文本的难题,还有同样为数不少的钢琴技术问题,所以,这方面的探讨肯定是要的。遗憾的是,本版本无法深入到这些问题,我们限制自己只印出原版乐谱以及某些重要的变体,尽可能简练。原始资料中十分常见的明显的书写与印刷错误也不可能逐一列举。例如,练习曲 Op.10 第六首的第 15 小节,所有原始资料中第八个十六分音符之前都没有降号;在 Op.25 第一首的作曲家手稿中,第 16 小节第一个音 d 之前没有还原号;在德国原版中,Op.10 第二首第 7 小节第二个四分音符的 E 大三和弦肯定不是肖邦写的。这类错误的详尽列表有待以一部学术性的版本来完成。

指法应要特别地关注,选择性的指法常常被证实是必需的,因为应该考虑到钢琴家们的手有不同的大小、力度和扩展度。肖邦自己的指法当然是指导性的,但是我们应该记住,肖邦当时所用钢琴的触键比现代钢琴浅,而且,肖邦经常改变自己的指法,在他的学生的乐谱上写下与原版不同的指法。在某些地方我们采用了帕德雷夫斯基、科托和伊格那茨

版本中的合理指法。

标记三连音时,肖邦在三连音组上加连线,这与连奏连线无法区分,例如 Op.10 第 12 首中的第 55、60 和 62 小节。在这种情况下,不可能就这类连线是否同时意指连奏作出一成不变的判断。正如舒伯特一样,肖邦常常将重音符号写得很大,看起来像短的渐弱尖角标记。只要有可能,我们就尽量在本版本中复制他的记谱特征。

扩展到长片段的渐强,无疑意味着应该从弱开始,这适用于例如 Op.10 第四首的第 66 小节、Op.25 第四首的第 23 小节和 Op.25 第 12 首的第 57 小节。肖邦作品的连线恐怕需要作一些说明:按照传统的做法,肖邦常常在小节线处终止连线,尽管他无疑是意指延续连奏到下一个小节,也即  通常意指 .

最后,我们应该提到一个重要然而常常被忽视的规则:肖邦作品中的倚音(无论是一个或者更多个音符),是弹在拍上而不是拍前,总是不加重音。编辑做了极少数没有原始资料为依据的添加,它们用方括号标出。

我要特别感谢埃瓦尔德·齐默尔曼博士、奥斯瓦尔德·乔纳斯教授、格奥尔格·弗洛尔赛姆博士和已故的亚瑟·赫德利,以及皮尔庞特·摩根图书馆,他们给予我宝贵的信息与建议,并帮助我获得原始资料。我期望本版本有助于更好地认识和理解肖邦这位旷世奇才。

保罗·巴杜拉-斯柯达

VORWORT

Für den Herausgeber einer Urtextausgabe von Werken Chopins ergeben sich deshalb so schwierige Probleme, weil Chopin an seinen Werken immer wieder, auch nach der Drucklegung, gefeilt und kleine Änderungen vorgenommen hat. Das Problem des Chopinschen Urtextes liegt also darin, daß es nicht einen, sondern mindestens zwei, manchmal sogar drei oder vier verschiedene „Urtexte“ gibt, die oft gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Gerade an dieser Tatsache scheiterten die meisten bisherigen Urtextausgaben, die entweder nur jeweils eine Fassung bevorzugten oder — was häufiger vorkam — eine Mischung aus mehreren Fassungen vornahmen, ohne den Benützer über die Auswahl aufzuklären. Es soll hier nun erstmals der Versuch unternommen werden, die gleichberechtigten Varianten und ihre Herkunft nebeneinander im Text darzustellen¹⁾. Nur so ist es möglich, Chopins Text wirklich gerecht zu werden. Denn durch die Verbannung der oft sehr wichtigen Varianten in den Revisionsbericht wurden diese gleichsam textlich degradiert. Die an sich berechnete Frage, ob nicht die chronologisch letzte Version in gewisser Hinsicht als endgültige anzusehen sei, muß bei Chopin verneint werden. Dazu ist es wichtig, einen Blick auf seine Arbeitsweise zu werfen, soweit sie sich aus den Biographien und aus dem Quellenmaterial rekonstruieren läßt. Die großen Konturen eines Werkes standen meist schon in der ersten skizzenhaften Niederschrift fest. Immer wieder gefeilt hat Chopin nur an wichtigen Nahtstellen, oft auch nach der Publikation eines Werkes, an Stellen, deren Satzweise problematisch war, z. B. durch Quinten- und Oktavparallelen des ersten Entwurfes, oder an Stellen, für deren harmonische Kühnheit es noch keine Präzedenzfälle gab. Die Varianten betreffen also meist nur wenige, aber wichtige Stellen im Verlauf eines Stückes. Unabhängig von der Chronologie verschiedener Ausgaben desselben Werkes läßt sich feststellen, daß oft jede dieser Ausgaben Varianten oder Korrekturen enthält, die in den anderen Quellen fehlen. Auch gibt es in einigen Fällen mehrere voneinander abweichende Autographe desselben Werkes.

Viele Werke Chopins erschienen fast gleichzeitig (einem damaligen Verlegerabkommen zufolge) in Leipzig und in Paris. Für die deutsche Originalausgabe wurde meistens eine sehr genaue Abschrift her-

gestellt (oft vom Freund und Schüler Chopins, Julian Fontana), in die Chopin dann oft mit minutiöser Genauigkeit viele Änderungen in der Dynamik, im Pedalgebrauch, in den Versetzungszeichen und Verzierungen eintrug. Diese korrigierte Abschrift wurde dann oft — z. B. bei den Etüden No. 2—7 und 9—12 aus Op. 25 — als Druckvorlage an den deutschen Verleger geschickt. Für die französische Originalausgabe scheint hingegen eine eigene Handschrift Chopins (die im Falle von Op. 25 heute verschollen ist) als Vorlage gedient zu haben. Es ist nun merkwürdig, daß Chopin manche Verbesserungen, die er für die deutsche Ausgabe vornahm, nicht in die französische Ausgabe übertrug. So z. B. in der Ges-Dur-Etüde Op. 25/9 Takt 37/38, wo Chopin die Fassung der Abschrift, die als Quellenvorlage für die deutsche Ausgabe diente, korrigierte, in der französischen Fassung aber (wohl aus Versehen) die unkorrigierte Version drucken ließ. Umgekehrt nahm er aber für die französische Ausgabe mehrere Veränderungen vor, die wieder in der deutschen Ausgabe fehlen! So etwa in der As-Dur-Etüde Op. 25/1 Takt 21, wo die französische Fassung eine neue Baßlinie bringt, offensichtlich deshalb, weil Chopin die (durchaus nicht störenden) „Schubertschen“ Oktavparallelen zwischen Oberstimme und Baß Takt 20—21 eliminieren wollte.

Etwas anders ist die Sachlage bei den Etüden Op. 10. Hier stimmen die deutsche und die französische Originalausgabe in Zeileneinteilung und Notenanordnung der Etüden 1—11 genau überein. Da die französische Ausgabe sich in Einzelheiten (u. a. in der Beibehaltung von Schreibfehlern Chopins) enger an das Autograph anschließt als die deutsche, ist der Schluß naheliegend, daß entweder ein Korrekturabzug oder ein frühes Exemplar der französischen Ausgabe als Vorlage für die deutsche Originalausgabe diente. — Die nicht unerhebliche Anzahl kleiner Abweichungen zwischen beiden Ausgaben jedoch, vor allem in den Versetzungszeichen, läßt sich entweder durch die Arbeit eines sehr intelligenten deutschen Verlagslektors oder durch eine eigene Revision Chopins erklären. Obwohl eher das erstere anzunehmen ist, bleibt der merkwürdige Sachverhalt bestehen, daß in der Etüde Op. 10/3 die deutsche Version der Takte 34—35 genau mit einer späteren handschriftlichen Korrektur Chopins im französischen Exemplar seiner Schülerin O'Meara (später Mme. Dubois) an der Parallelstelle Takt 30—31 übereinstimmt. Solche handschriftlichen Eintragungen Chopins in Exemplaren seiner Schüler werden hier in runder Klammer wiedergegeben, soweit sie nicht

1) In unserer Ausgabe konnte zur Texterstellung der Etüde Op. 10/2 erstmalig ein abweichendes Autograph herangezogen werden, so daß deren Text eine Erstveröffentlichung darstellt.

eigens vermerkt sind. Neben dem Exemplar von Mme. Dubois gibt es noch Eintragungen im Exemplar seiner Schülerin Jane Stirling, die — im Original derzeit verschollen — in der Oxford Edition von E. Ganche wiedergegeben wurden, einer Ausgabe, die leider nicht frei von Irrtümern und Druckfehlern ist. Über die während des Unterrichtes in Exemplare seiner Schüler eingetragenen Änderungen kann man geteilter Meinung sein, was ihre Endgültigkeit betrifft. Oft handelt es sich um wirkliche Verbesserungen (etwa in Takt 46 der Etüde Op. 10/11), manchmal aber mag es sich auch um eine gelegentliche Laune gehandelt haben.

Das Problem wird schließlich noch weiter dadurch kompliziert, daß sowohl von den französischen wie von den deutschen Ausgaben Titelaufgaben und Neustiche gedruckt wurden, die bis in das späte 19. Jahrhundert die gleichen Verlagsnummern und nahezu identische Titelvignetten beibehielten. Manche sogenannte Erstausgabe stellte sich als ein erst nach Chopins Tod herausgekommener Neustich heraus, was ebenfalls zu zahlreichen Irrtümern führt. Selbst die sonst sehr sorgfältige Paderewski-Ausgabe ist nicht frei von solchen Fehlbeurteilungen.

Die Etüden Chopins bieten aber nicht nur Text-, sondern auch große pianistische Probleme, deren Diskussion sicherlich erwünscht ist. Im Rahmen dieser Ausgabe ist es aber leider nicht möglich, diese Probleme zu behandeln. Wir beschränken uns darauf, in möglichst kurzer, prägnanter Form den Urtext mit seinen wichtigen Varianten zu bringen. Offensichtliche Schreib- und Druckfehler, die leider in den Originalquellen ziemlich häufig sind, können nicht erwähnt werden. So fehlt beispielsweise in der Etüde Op. 10 No. 6, Takt 15, in allen Quellen $\flat$ vor dem 8. Sechzehntel, oder in den Autographen von Op. 25 No. 1 $\sharp$ vor der Note d in Takt 16; in der deutschen Originalausgabe von Op. 10 No. 2 steht auf dem 2. Viertel von Takt 7 eine sicher nicht auf Chopin zurückgehende E-Dur-Harmonie. Fehler dieser Art systematisch anzuführen muß einer wissenschaftlichen Ausgabe vorbehalten bleiben. Besondere Sorgfalt wurde den Fingersätzen gewidmet. Alternativ-Fingersätze erwiesen sich oft als notwendig, weil die unterschiedliche Größe, Stärke und Dehnbarkeit der Hände berücksichtigt werden muß. Chopins eigene Fingersätze sind selbstverständlich richtunggebend, es soll aber erinnert werden, daß das Chopin-Klavier eine wesentlich leichtere Spielbarkeit

und einen geringeren Tastentiefgang als das moderne Klavier hatte. Übrigens hat Chopin selbst seine Fingersätze oft variiert und in die Exemplare seiner Schüler von den Originalausgaben abweichende Fingersätze eingetragen. Die guten Fingersätze der Paderewski-Ausgabe sowie der Ausgaben von Cortot und Ignaz Friedman wurden in einigen Fällen übernommen.

Bei Triolen, z. B. in Op. 10 No. 12, Takt 55, 60, 62, schrieb Chopin über die Triolen-Dreier Bögen, die von Legato-Bögen nicht zu unterscheiden sind. Hier ist eine eindeutige Unterscheidung, ob mit diesen Bögen auch ein Legato intendiert ist, nicht zu treffen. Ähnlich wie Schubert notierte Chopin seine Akzentzeichen oft so groß, daß sie wie kleine Diminuendo-Gabeln aussehen. Es wurde versucht, diese Notations-Eigenheiten soweit wie möglich im Druck wiederzugeben.

Ein Crescendo auf längere Strecken bedeutet bei Chopin zweifellos, daß solche Stellen piano anfangen sollen. Dies gilt etwa für Op. 10 No. 4, Takt 66, Op. 25 No. 4, Takt 23, oder für die Etüde Op. 25 No. 12, Takt 57.

Chopins Bogenziehungen bedürfen vielleicht einer Erläuterung: In klassischer Manier läßt Chopin die Bögen oft am Taktende abschließen, obwohl zweifellos eine Legato-Bindung in den nächsten Takt gemeint ist, also z. B. $\curvearrowright | \curvearrowright$ bedeutet oft $\curvearrowright | \curvearrowright$.

Schließlich sei noch auf die wichtige, oft mißachtete Regel hingewiesen, daß Chopins ein- und mehrtönige Vorschläge nicht vor, sondern meist unbetont, auf dem guten Taktteil zu spielen sind.

Die wenigen, durch Quellen nicht belegten Hinzufügungen des Herausgebers wurden stets durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Für wertvolle Hinweise und Ratschläge sowie für die Hilfe bei der Quellenbeschaffung danke ich besonders den Herren Dr. Ewald Zimmermann, Professor Oswald Jonas, Dr. Georg Floersheim und Arthur Hedley (†) sowie der Pierpont Morgan Library. Ich hoffe, mit dieser Ausgabe zur besseren Kenntnis des einmaligen Genies Chopins beigetragen zu haben.

Paul Badura-Skoda

PREFACE

The editor of an Urtext edition of works by Chopin is faced with problems of more than ordinary thorniness; the reason is that Chopin never really stopped polishing away at his music, continuing to make this or that little alteration even after a piece was published. The principal stumbling block of Chopin's Urtext, then, lies in the fact that there is not just a single Urtext, but at least two, and sometimes even three or four different ones, all on a par with each other. This source situation has been responsible for the drawbacks of most Urtext editions so far; they have either tended to favour a single version, or — more frequently — have printed a mixture of several versions without enlightening the reader or player as to what readings come from what sources. In our edition an attempt has been made for the first time to present the equally authentic variants (identifying their origin) side by side as it were in the musical text¹⁾. Only in this way is it possible to do justice to Chopin's text. Banishing the (often highly important) variant readings to the Editor's Report or Critical Notes is tantamount to degrading them textually. But would it not be logical to regard the last version in point of time as somehow definitive? This question, although perfectly justified, must be answered in the negative where Chopin is concerned. In this connection it is important to cast a glance at Chopin's way of working, as far as it can be reconstructed from biographies and from the source material. The large contours of a work were usually established in the first sketchy draft. It is amazing with what accuracy Chopin put his ideas down on paper and how very closely he kept to his basic concept at later stages of composition. His ceaseless polishing was limited to important formal junctures, to passages whose compositorial structure was problematic (e. g. due to parallel fifths or octaves in the first draft) or to passages for whose harmonic boldness there was no precedent. The variants, then, usually have to do with just a few, but important, places in a piece. Thus, each of the different original editions contains variants and corrections missing in other sources. Occasionally, Chopin made different autograph manuscripts of the same work.

In accordance with a publishers' agreement in force at the time, many of Chopin's works were published almost simultaneously in Leipzig and in Paris. For

most of the original German editions an extremely painstaking copy was prepared (many of them by Chopin's friend and pupil Julian Fontana), in which Chopin — with the utmost accuracy — wrote in numerous changes of dynamics, pedalling, accidentals and embellishments. This corrected copy was — as in the case with several Etudes from Op. 25 — sent to the German publisher as the engraver's copy. For the original French edition, on the other hand, one of Chopin's own autographs (that of Op. 25 is now lost) seems to have served as the source. It is curious that Chopin neglected to put into the French edition many of the improvements he made for the German edition. One case in point is bars 37/38 of the Etude in G flat major, Op. 25/9; here Chopin made a correction in the copy intended for the German publisher, but allowed (probably an oversight) the uncorrected version to be printed in the French edition. But he also made alterations for the French edition which do not appear in the German one, for example in bar 21 of the Etude in A flat major, Op. 25/1, where the French version has a new bass line, obviously because Chopin wanted to eliminate the (not at all disturbing) "Schubertian" parallel octaves between the upper part and the bass in bars 20—21.

The textual situation in the Etudes Op. 10 is somewhat different. Here the original German and French editions agree exactly in the disposition of the staves and notes in Etudes 1—11. Since the French edition adheres to the autograph more closely in certain details (among other things it retains Chopin's notational errors), it is possible to conclude that either a set of proofs or an early copy of the French edition served as the source for the original German edition. The not inconsiderable number of little divergencies between the two editions, primarily as regards accidentals, can be explained either by the work of a very intelligent German publisher's reader or by a revision on the part of Chopin himself. Although we can assume that the former was more likely, there is no denying the curious circumstance that in the Etude Op. 10/3 the German version of bars 34—35 agrees exactly with a later correction made by Chopin in the French copy of his pupil Miss O'Meara (later Mme Dubois) at the parallel passage in bars 30—31. These holograph entries in his pupils' copies appear in round brackets in our edition (if they are not mentioned specially). In addition to the Dubois copy, there are also markings by Chopin in the copy of his pupil Jane Stirling. These are contained in the Oxford Edition by E. Ganche (the original is lost); that edi-

1) In preparing the text of the Etude Op. 10/2 for this edition we were able to use, for the first time, a divergent autograph; the text of this Etude is thus a first publication.

tion, however, is unfortunately not free from printing — and other — errors. Opinion may well be divided as to the definitiveness of alterations made in pupils' copies during lessons. Often the alterations in question are real improvements (e. g. in bar 46 of the Etude Op. 10/11), but in some instances they may equally well have been the result of a momentary whim.

The Chopin editorial problem is further complicated in that "Titelauflagen" (reprints with new title pages) and new engravings of both the French and German editions were printed until the late 19th century; these had the same publisher's numbers and almost identical title-page vignettes. Many a so-called first edition has proved to be a new engraving which was not published until after Chopin's death — yet another source of numerous errors. Even the Paderewski edition, which in most respects is extremely accurate, is not free from such mistaken judgements.

Chopin's Etudes present not only textual problems but pianistic problems of comparable magnitude, a discussion of which is certainly desirable. Unfortunately, it is not possible to go into these points in this edition. We have limited ourselves to printing the original text and most important variants in as concise a form as possible. Obvious errors in writing and printing, which are rather frequent in the original sources, cannot be mentioned singly. For example, in bar 15 of the Etude Op. 10/6 there is no *b* before the 8th semiquaver in any source; in the autographs of Op. 25/1 there is no *b* before the 1st note (d) in bar 16; in the German original edition of Op. 10/2 there is an E major harmony on the 2nd crotchet of bar 7 that could certainly not have been written by Chopin. A systematic list of errors of this kind will have to wait for a scholarly edition.

Particular care has been given to fingerings. Alternative fingerings often proved to be necessary, since the varying size, strength and extensibility of pianists' hands had to be taken into account. Chopin's own fingerings are of course directive, but we must bear in mind that the Chopin piano had a shallower touch than the modern one. Moreover,

Chopin often varied his own fingerings, writing fingerings different from those of the original editions into the copies of his pupils. The good fingerings of the Paderewski edition and the editions of Cortot and Ignaz Friedman have been adopted in some instances.

When he wrote triplets, for example in Op. 10/12, bars 55, 60 and 62, Chopin put slurs over the three-note groups which cannot be distinguished from legato slurs. Here it is impossible to make a hard and fast decision as to whether these slurs are intended to mean legato as well. Like Schubert, Chopin often wrote his accent markings so big that they look like short diminuendo wedges. So far as possible, we have tried to reproduce this feature of his notation in print.

A crescendo extending over a long passage undoubtedly means that the passage should begin piano. This applies for example to Op. 10/4, bar 66; Op. 25/4, bar 23; and to Op. 25/12, bar 57. Chopin's slurring perhaps needs some clarification: in the classical manner, Chopin often ends the slur at the bar line, although a legato to the next bar is undoubtedly intended. That is,  often means .

Finally, we must mention an important but often disregarded rule: Chopin's appoggiaturas (whether they consist of one or more notes) are not played before the beat but on it, and usually unaccentuated.

The editor has made a very few additions which are not supported by the sources; these appear in square brackets.

For valuable information and advice, and for assistance in procuring source material, I wish especially to thank Dr. Ewald Zimmermann, Prof. Oswald Jonas, Dr. Georg Floersheim, and the late Arthur Hedley, as well as the Pierpont Morgan Library. I hope that this edition may contribute to a better knowledge and understanding of Chopin's unique genius.

Paul Badura-Skoda

资料缩写

Aut.	= 作曲家手稿
As	= 其他人的手稿
DA	= 德国初版
FA	= 法国初版
Dubois, D	= 肖邦的学生杜波依斯夫人的乐谱(法国初版的“新封面版”,其中有肖邦添加的修改内容)
O	= 牛津版
Mi	= 肖邦的学生卡罗尔·米库里的版本(1879年)
Fo	= 肖邦的学生朱利安·丰塔纳的版本(1850年)
GA	= 布赖特科普夫与黑特尔的旧版全集
Pad	= 波兰版,一般称为帕德雷夫斯基版

踏板标记来自肖邦。

肖邦的指法用斜体字。

编辑添加的修改内容置于方括号中。

ABKÜRZUNGEN

Aut	= Eigenschrift
As	= Abschrift von fremder Hand
DA	= Deutsche Originalausgabe
FA	= Französische Originalausgabe
Dubois, D	= Exemplar der Schülerin Mme. Dubois (Titelaufgabe der französischen Originalausgabe mit eigenhändigen Eintragungen Chopins)
O	= Oxford Edition
Mi	= Ausgabe des Chopin-Schülers Karol Mikuli (1879)
Fo	= Ausgabe des Chopin-Schülers Julian Fontana (ca. 1850)
GA	= alte Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel
Pad	= Polnische Ausgabe, gewöhnlich als Paderewski-Ausgabe bezeichnet

Pedalbezeichnungen stammen vom Komponisten.

Fingersätze des Komponisten: kursiv.

Zusätze des Herausgebers: in eckigen Klammern.

ABBREVIATIONS

Aut.	= Autograph
As.	= Copy in another hand
DA	= original German edition
FA	= original French edition
Dubois, D	= Copy of Chopin's pupil Mme Dubois ("Titelaufgabe" of the original French edition with entries in Chopin's hand)
O	= Oxford edition
Mi	= Edition by Chopin's pupil Karol Mikuli (1879)
Fo	= Edition by Chopin's pupil Julian Fontana (c. 1850)
GA	= the old Complete Edition by Breitkopf & Härtel
Pad	= Polish edition, commonly known as the Paderewski edition

Pedal markings are by Chopin.

Chopin's fingerings are printed in italics.

Editorial additions appear in square brackets.

目 录

前言	IX
Vorwort	XI
Preface	XIII
资料缩写 / Abkürzungen/Abbreviations	XV

12 首练习曲 / 12 Etudes Op.10

1 C 大调 / C-Dur/C major 2

6 $\flat$ E 小调 / es-Moll/E flat minor 282 A 小调 / a-Moll/A minor 7
2a 变体 / Variante/Variant 11

7 C 大调 / C-Dur/C major 32



3 E 大调 / E-Dur/E major 15



8 F 大调 / F-Dur/F major 36

4 $\sharp$ C 小调 / cis-Moll/C sharp minor 19

9 F 小调 / f-Moll/F minor 42

5 $\flat$ G 大调 / Ges-Dur/G flat major 2410 $\flat$ A 大调 / As-Dur/A flat major 46

11 $\flat E$ 大调 / Es-Dur/E flat major . . . 52

12 C 小调 / c-Moll/C minor . . . 55



12 首练习曲 / 12 Etudes Op.25

1 $\flat A$ 大调 / As-Dur/A flat major . . . 61

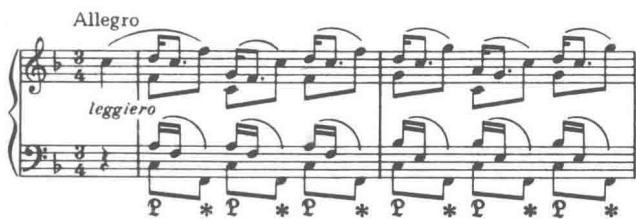
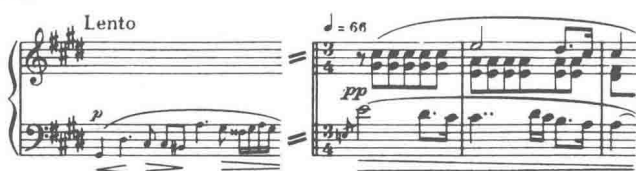
5 E 小调 / e-Moll/E minor . . . 80



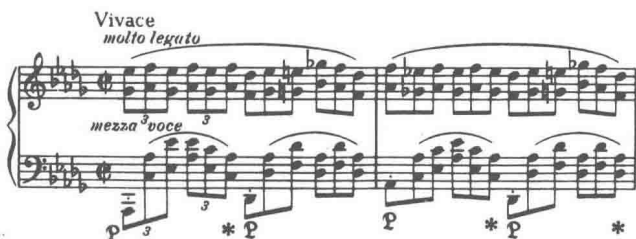
2 F 小调 / f-Moll/F minor . . . 66

6 $\sharp G$ 小调 / gis-Moll/G sharp minor . . 87

3 F 大调 / F-Dur/F major . . . 71

7 $\sharp C$ 小调 / cis-Moll/C sharp minor . . 94

4 A 小调 / a-Moll/A minor . . . 76

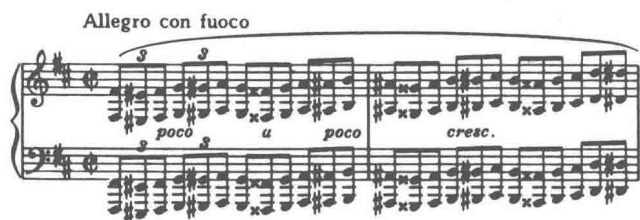
8 $\flat D$ 大调 / Des-Dur/D flat major . . 98

9 $\flat G$ 大调 / Ges-Dur/G flat major . . . 101

11 A 小调 / a-Moll/A minor . . . 110



10 B 小调 / h-Moll/B minor . . . 104

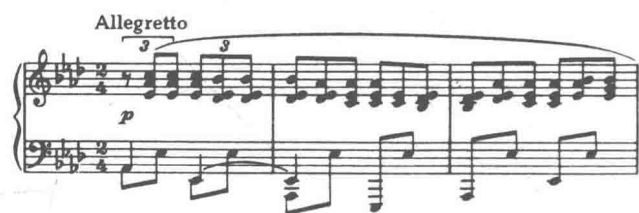


12 C 小调 / c-Moll/C minor . . . 119



三首新增的练习曲 / Trois nouvelles Etudes

1 F 小调 / f-Moll/F minor . . . 125

2 $\flat A$ 大调 / As-Dur/A flat major . . . 1283 $\flat D$ 大调 / Des-Dur/D flat major . . . 131